



Frank Hentschel
Expressivität in der »Walküre«.
Eine Analyse zeitgenössischer Hörerfahrungen

Beitrag zum Symposium

*Wagner-Lesarten – Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« im Blickfeld
der ›Historischen Aufführungspraxis‹*

am 29. September 2017 in der Universität zu Köln

Online-Version

Der Original-Beitrag findet sich wortgleich in:

Wagner-Lesarten – Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« im Blickfeld der »Historischen Aufführungspraxis«, hrsg. von Kai Hinrich Müller, Köln 2018 ff.

Keine Übereinstimmung der Seitenzahlen in Online- und Printausgabe.

Online-Version verfügbar unter der Lizenz:

»Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz« (CC BY-NC-ND 4.0).

Veröffentlichungsjahr: 2018

Mit freundlicher Unterstützung der



Expressivität in der Walküre. Eine Analyse zeitgenössischer Hörerfahrungen

Frank Hentschel

I. Einleitung

Der folgende Beitrag geht am Beispiel der *Walküre* der Frage nach, welche expressive Wirkung die Musik Richard Wagners bei Zeitgenossen hatte. Er steht damit im Zusammenhang mit einem Forschungsunternehmen, das sich den expressiven Qualitäten der Musik des 19. Jahrhunderts und ihrer Wahrnehmung widmet. Die Expressivität von Musik gehört zu den zentralen Eigenschaften vieler Spielarten von Musik und in jedem Falle jener des 19. Jahrhunderts. Aus diesem Grunde mag es verwundern, dass dieser Aspekt in musikhistorischen Studien kaum je systematisch in den Blick genommen wurde. Die Ursache dürfte in der Schwierigkeit zu suchen sein, zuverlässige Informationen über die Wirkung der Musik zu finden.

Insbesondere im Hinblick auf absolute Musik wurde von der Historischen Musikwissenschaft (aus guten Gründen) in der Regel entweder darauf verzichtet, die expressiven Qualitäten zu beschreiben, oder die Musikhistoriker setzten die Korrektheit ihrer subjektiven Eindrücke stillschweigend voraus. Arbeiten, die sich gezielt mit der expressiven Wirkung der Musik befassen, sind in der Historischen Musikwissenschaft selten. Eine Ausnahme stellt die Erforschung der Affektenlehre der Frühen Neuzeit dar, weil dort explizite Quellen vorliegen, die entsprechend ausgewertet werden können.¹ Im Rahmen der in letzter Zeit gewachsenen historischen Emotionsforschung sind einige weitere Studien hinzugekommen, die sich Emotionen im Kontext von Musik widmen, etwa Melanie Wald-Fuhrmanns Buch über Melancholie um 1800 oder Sven Oliver Müllers Monografie *Das Publikum macht die Musik*.² Eher aus der Tradition semiotischer Forschung stammt die Topos-Theorie, die von Anfang an, seit Leonard G. Ratners Buch *Classic Music: Expression, Form, and Style*, den Aspekt der Expressivität stark mitberücksichtigt hat.³ Studien, die die faktische Erfahrung von Hörern auswerten, stammen üblicherweise aus der Systematischen Musikwissenschaft. Sie erforschen

¹ Siehe z. B. sehr aktuell und mit weiterführender Literatur Corinna Herr, »Musik ›ergreift das Herz und dringt bis ins Innerste der Seele‹. Leidenschaft und Affektübertragung in der Frühen Neuzeit«, in: *Passions. Musik des 18. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Leid und Leidenschaft*, hrsg. von Carola Bebermeier, Evelyn Buyken und Gesa Finke, Würzburg 2017 (*Musik – Kultur – Gender* 7), S. 34–68.

² Melanie Wald-Fuhrmann, »Ein Mittel wider sich selbst«: *Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel 2010; Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014.

³ Zu nennen sind in diesem Zusammenhang auch Autoren wie Raymond Monelle, Kofi Agawu und

die Erfahrung von Probanden, die »klassische« Musik hören.⁴ So interessant deren Ergebnisse sind, so sehr bleiben sie doch Studien über Hörer der Gegenwart. Nicht so sehr die historische Musik und ihre damalige Wirkung, sondern die heutigen Hörer stehen hier nolens volens im Mittelpunkt. Es ist ein großes Hindernis für die historische Erforschung musikalischer Expressivität, dass historische Probanden nicht mehr zur Verfügung stehen; denn es ist keinesfalls einfach davon auszugehen, dass die Musik der Vergangenheit auf heutige Hörer noch dieselbe Wirkung hat wie zu ihrer Entstehungszeit.

Erforderlich ist daher eine historische Musikpsychologie, die historische Subjekte auf ihre Erfahrungen hin befragt.⁵ Der Begriff der historischen Musikpsychologie soll dabei vor allem die adaptierende Orientierung an den empirischen Methoden der Systematischen Musikwissenschaft akzentuieren, unter expliziter Abgrenzung von den spekulativen psychoanalytischen Ansätzen freudianischer Provenienz.⁶ Der vorliegende Beitrag kann dabei nur ein Mosaiksteinchen eines solchen Projektes sein. Er möchte demonstrieren, dass es möglich ist, empirisch und historisch gesicherte Aussagen über die expressive Wirkung von Musik zu treffen. Der Begriff der Expressivität wird dabei in einem weiten Sinne aufgefasst; er kann ästhetische oder moralische Dimensionen, emotionale Wirkungen oder auch semantische Assoziationen, einschließlich Topoi, enthalten. Von einer Definition des Begriffs wird abgesehen; vielmehr soll aus den Beschreibungen der Hörerfahrung das ganze Spektrum, das den Ausdruck und die Wirkung der Musik beschreibt, dargestellt werden.

Der Ansatz weist ein quantitatives Moment auf. Zwar ist, wie David Hume völlig zu Recht erkannt hat, jede Empfindung wahr, doch lassen sich einigermaßen generalisierbare Aussagen über die Wirkung der Musik nur dann treffen, wenn mehrere Zeugnisse vorliegen, die dieselbe bzw. eine hinreichend verwandte Erfahrung belegen. Wann die Zeugnisse »hinreichend verwandt« sind, lässt sich dabei nicht pauschal beantworten, sondern ist im Einzelfall jeweils zu erörtern (mit standardisierten Fragebögen lässt sich in der Geschichte eben nicht arbeiten). Im Folgenden geht es daher darum zu untersuchen, ob sich in Rezeptionszeugnissen zur *Walküre* übereinstimmende Berichte über Hörerfahrungen finden lassen, die dazu beitragen, die Wirkung der Musik historisch

Robert S. Hatten; ein Überblick über die Topos-Theorie findet sich in *The Oxford Handbook of Topic Theory*, hrsg. von Danuta Mirka, Oxford 2014.

⁴ Z. B. Laura Tiemann und David Huron, »Beyond Happiness and Sadness: Affective Associations of Lyrics with Modality and Dynamics«, in: *Empirical Musicology Review* 6 (2011), S. 147–154; and Joshua Albrecht, *Affective Analysis of Music Using the Progressive Exposure Method: The Influence of Bottom-Up Features on Perceived Musical Affect*, Ph.D. diss., Ohio State University, 2012.

⁵ Im Anschluss an meine Aufsätze »Festlichkeit. Expressive Qualität und historische Semantik bei Beethoven«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 70 (2013), S. 161–190, und »Musik und das Unheimliche im 19. Jahrhundert«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016), S. 9–50, ist die Entwicklung computergestützter Verfahren geplant, die dabei helfen sollen, die Ideen zu einer historischen Musikpsychologie umzusetzen (siehe Johanna Barzen, Uwe Breitenbücher, Linus Eusterbrock, Michael Falkenthal, Frank Hentschel und Frank Leymann, »The vision for MUSE4Music Applying the MUSE method in musicology«, in: *Computer Science. Research and Development* (2016), DOI 10.1007/s00450-016-0336-1, <http://link.springer.com/article/10.1007/s00450-016-0336-1>.

⁶ Mit der sog. »historischen Psychologie«, die als Gegenströmung zur empirischen Psychologie zu begreifen ist, hat der hier gewählte Begriff daher gar nichts zu tun.

angemessen zu verstehen. Dies setzt zum einen voraus, dass sich die Rezeptionszeugnisse auf einen möglichst genau bestimmten Ausschnitt der Oper beziehen, und zum anderen, dass eine signifikante Anzahl von übereinstimmenden Beschreibungen der expressiven Qualitäten des Ausschnitts vorliegt. Die Schwelle der Signifikanz setze ich bei drei unabhängig voneinander entstandenen Quellen an. Dies ist eine willkürliche Entscheidung, die auf der Annahme basiert, dass es kontraintuitiv wäre, bei drei unabhängigen, inhaltlich übereinstimmenden Zeugnissen von Koinzidenz auszugehen. Durch diese beiden Kriterien werden einige interessante Quellen ausgeschlossen, die sich entweder pauschal zum expressiven Charakter der Oper oder einzelner Akte äußern oder zwar sehr präzise Stellen ansprechen, vielleicht sogar auf musikanalytische Details hinweisen, aber singulär sind.

Für die Untersuchung wurden mit Hilfe der Datenbank RIPM (Retrospective Index to Music Periodicals), und zwar *Online Archive* und insbesondere *eLibrary*, sämtliche Dokumente, die sich mit der Suche »Wagner + Walküre«, inklusive den Varianten »Walkyrie«, »Valkyrie«, »Walkyre«, »Walkyrae« und »Valchiria«, aus dem Zeitraum zwischen 1869 und 1889 aufspüren ließen, auf Beschreibungen der expressiven Wirkung der Musik hin untersucht. Unter den 958 Suchresultaten befanden sich lediglich 24 Zeugnisse, die verwertbare Informationen enthalten. Das ist normal, verdeutlicht aber, welch mühselige Arbeit nötig ist, um belastbare Aussagen zur expressiven Wirkung der Musik machen zu können.

Eine besondere Schwierigkeit beim gewählten Gegenstand besteht darin, dass es sich um Vokalmusik handelt. In vielen Fällen kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Beschreibungen der expressiven Qualitäten der Musik eigentlich nur Reflexe der Textinhalte, Bühnenhandlungen oder Regieanweisungen sind. Wo dieser Verdacht nahe liegt, wird dies erörtert werden. Zu erwähnen ist außerdem, dass die Zeugnisse aus einem relativ eng umrissenen sozialen Milieu stammen, nämlich dem Bürgertum bzw. der Mittelklasse, und dass sie von Fachleuten oder Kennern verfasst wurden, also nicht ohne Weiteres über dieses Milieu hinaus als repräsentativ angesehen werden können.

II. Hinreichend kommentierte Ausschnitte

Zunächst werden die Zeugnisse betrachtet, die den angesprochenen Kriterien genügen, und zwar beginnend mit den Ausschnitten, zu denen die aussagekräftigsten Quellen gefunden wurden, hin zu den weniger reich bedachten Ausschnitten.

1.) Es dürfte kaum überraschen, dass der Walkürenritt (3. Aufzug, 1. Szene) die meisten und aufschlussreichsten Kommentare hervorgerufen hat, nämlich 14 Stück. Sie zeugen von einer starken und nachhaltigen Wirkung dieser Musik, deren expressive Qualitäten durchaus facettenreich sind, vielleicht einfach weil es sich bei dem Walkürenritt um einen sehr langen Abschnitt mit unterschiedlichen Elementen handelt. Die am häufigsten genannte Qualität, die die Musik ausdrückt, ist Wildheit. Neun Quellen berichten von einem entsprechenden Eindruck, indem sie das englische Wort »wild«, das deutsche »Wildheit« oder das französische »sauvage« einsetzen (2, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 14,

19;⁷ vgl. auch das Dokument 6, das sich auf eine spätere, verwandte Stelle zu beziehen scheint). Einem der Autoren schien sich die Wildheit der Musik der sprachlichen Charakterisierung zu entziehen: Sie sei »wild beyond expression« (2). Ein anderer Kommentator bezog die Wildheit interessanterweise auf die dargestellte Lust; nie sei »wilde Lust« so dargestellt worden wie hier (7). Drei Zeugen erfuhren die Wildheit speziell in den Gesängen oder Rufen der Walküren (9, 11, 12).

Ungefähr ebenso häufig begegnen Beschreibungen der Musik, denen das Begriffsfeld um Kraft, Größe und Gewalt zugrunde liegt. Die Wörter, die dieses Begriffsfeld konstituieren, sind allerdings breiter gestreut und umfassen in den acht Quellen die Ausdrücke »power«, »Kraft«, »gewaltig«, »violence«, »vigueur« (du coloris), »grandeur«, »magnifique«, »colossal« sowie »mâle energie« und »guerrière allure« (7, 8, 9, 12, 14, 19, 20, 24). Einmal wird die Kraft als »übermächtig« beschrieben, indem von der Entfesselung übermächtiger Kraft die Rede ist (7), und die »violence« wird als »extrême« (24), die »grandeur« als »exorbitante« (24) klassifiziert. Es sind also einige Superlative im Spiel, die das Moment des Erhabenen an diesem Begriffsfeld unterstreichen.

Mehrere Quellen bezeichnen die Musik außerdem als stürmisch oder vergleichen sie mit einem Unwetter (4, 8, 12, 17, 19, 22), doch da in der Handlung auch ein Gewitter aufkommt, können diese Aussagen nicht ohne Weiteres als metaphorische Beschreibungen der Hörerfahrung verstanden werden. Sehr viel aufschlussreicher ist daher die Beobachtung, dass sieben Hörer in großer Übereinstimmung von einer rauschhaften Erfahrung berichten, bei der sie von der Musik oder mit der Musik unwiderstehlich fortgerissen wurden. Die Formulierungen lauten:

- »not easy to gainsay or resist« (14);
- »wie in einem Wirbel fortgerissen« (4);
- »scène entraînante« (8);
- »tourbillonnement qui vous saisit et vous entraîne« (12);
- »qui nous saisit irrésistiblement« (19);
- »ergriffen von dem Reichthum der wahrhaft originellen Klangwirkung des Walkürenritts, und wie von dem wirbelndem Galopp der kriegerischen Jungfrauen mit fortgerissen, erhoben sich die Zuschauer electricirt und begrüßten mit einstimmigem Applaus dieses prächtige Stück« (18b);
- »das wilde Jauchzen der Reiterinnen packt den Zuhörer« (9).

Auch wenn das letzte Zeugnis vielleicht nicht in der gleichen Eindeutigkeit auf eine rauschhafte Erfahrung schließen lässt, wird doch von mindestens sechs unabhängig voneinander und in drei verschiedenen Sprachen verfassten Quellen eine solche Erfahrung sehr deutlich nahegelegt. Der englische Autor bringt sie direkt mit dem oben erörterten Merkmal der Kraft in Verbindung, die diesen fortreißenden Effekt habe: Der Walkürenritt habe »a wild, fantastic power, which it is not easy to gainsay or resist«.

⁷ Der Einfachheit halber wurden die Quellen durchnummeriert; im Fließtext wird in Klammern auf diese Nummern verwiesen. Der Schlüssel findet sich im Appendix, in dem auch Auszüge abgedruckt sind, die etwas mehr Kontext bieten.

Drei Quellen heben in Zusammenhang mit dem Walkürenritt das fantastische Element hervor (5, 12, 14), tun dies aber in derart unterschiedlicher Weise, dass eine weitergehende Interpretation unmöglich erscheint. Ebenfalls drei Quellen greifen das Moment des Jauchzens bzw. der »voix joyeuse« heraus (4, 9, 20), doch handelt es sich dabei lediglich um Charakterisierungen der Walküren. Ein letztes Begriffsfeld ist einigermaßen unscharf, sodass es nur am Rande erwähnt sei: Vier Zeugen benennen expressive Qualitäten, die sich möglicherweise unter Begriffen wie Lebendigkeit oder Vitalität subsumieren lassen, nämlich »vivacité«, »chaleur«, »verve«, »wilde Lust«, »vie«, »fougueux« (5, 7, 12, 19). Abbildung 1 fasst die expressiven Qualitäten des Walkürenritts zusammen.

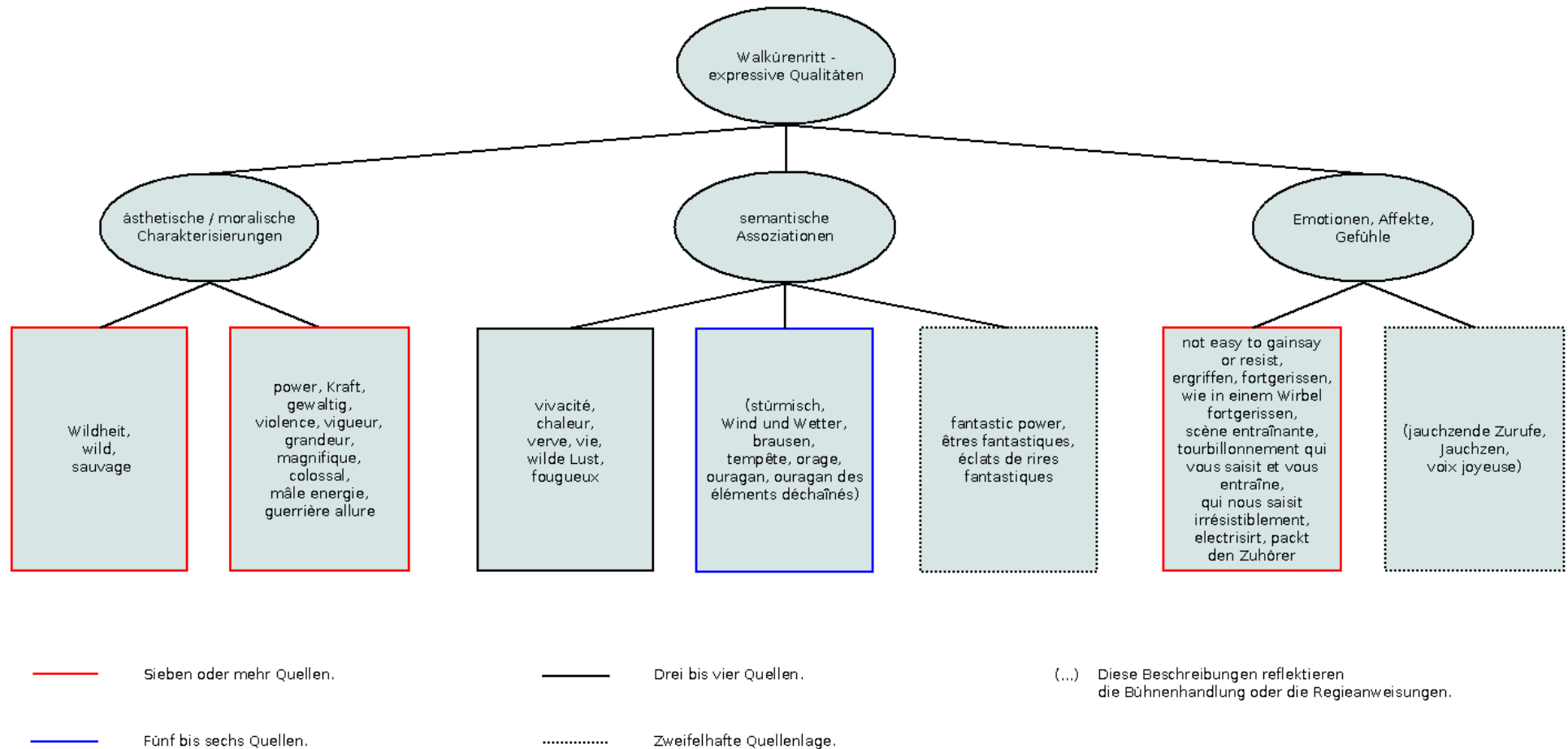
Es soll nun nicht darüber spekuliert werden, welche musikalischen Mittel die herausgearbeiteten expressiven Qualitäten bewirken. Zwar scheinen manche von ihnen offensichtlich zu sein, doch gleitet man allzu rasch in Vermutungen ab. Zwei Hinweise lassen sich aber ansprechen: Zum einen erwähnen vier Autoren explizit den Rhythmus (5, 7, 8, 20), der damit als ein Element erscheint, dem besondere Bedeutung beigemessen wurde. Zweimal wird der Rhythmus in einer Weise charakterisiert, die ihn direkt in Verbindung mit dem Charaktermerkmal der Kraft bringt, wenn nämlich von »gewaltigen Rhythmen« (7) bzw. von »la puissance du rythme« (20) die Rede ist. Ein weiterer Autor nennt den Rhythmus »charmant« (5), woraus wenig zu schließen ist, aber die vierte Quelle ist insofern hilfreich, als sie den Rhythmus als »saccadé« bezeichnet (8) und damit deutlich macht, dass zunächst der punktierte Rhythmus des Themas gemeint ist, nicht der Rhythmus der Begleitfiguren. Allerdings wird man daraus nicht schließen, dass die Rhythmik der Begleitfiguren und das rhythmische Ineinander von Begleitung und Melodie nicht mit gemeint wären.

Zum anderen zeigen frühere Forschungen, dass zwischen dem Rauschhaften und hoher Lautstärke eine enge Beziehung besteht: An hymnischen Stellen symphonischer Musik des 19. Jahrhunderts lässt sich bei den damaligen Zeitgenossen ebenfalls eine rauschhafte Erfahrung nachweisen.⁸ Auch im Walkürenritt setzt Wagner das volle Orchester über weite Strecken im *fortissimo* ein; die Melodieführung liegt in den Blechbläsern. Es versteht sich von selbst, dass zahlreiche weitere musikalische Faktoren die beschriebene expressive Wirkung hervorrufen; aber nur auf der Grundlage breit angelegter vergleichender Auswertungen anderer Werkausschnitte und der Dokumente ihrer Hörerfahrungen könnten zuverlässige Aussagen über diese Zusammenhänge gemacht werden. Vorerst kann die Aufgabe nur darin bestehen, weitere Abschnitte der Oper zu sichten, deren expressive Qualitäten sich auf der Grundlage von Zeitzeugen mit einiger Präzision und Sicherheit rekonstruieren lassen.

2.) Der Werkausschnitt mit den (für die beschriebene Fragestellung) – nach dem Walkürenritt – in dem hier definierten Korpus besten Rezeptionszeugnissen ist das Vorspiel zum ersten Aufzug. Acht Quellen beschreiben die Eindrücke, die das Vorspiel bei ihren Autoren hinterlassen hat, und überschneiden sich dabei ziemlich genau in vier Wortfeldern, von denen zwei wiederum direkt auf das Bühnengeschehen Bezug nehmen, sodass diese Dokumente eher als Deutungen der Musik vor dem Hintergrund

⁸ Hier greife ich auf eigene Forschungen über das Hymnische zurück, die noch unpubliziert sind.

Abb. 2



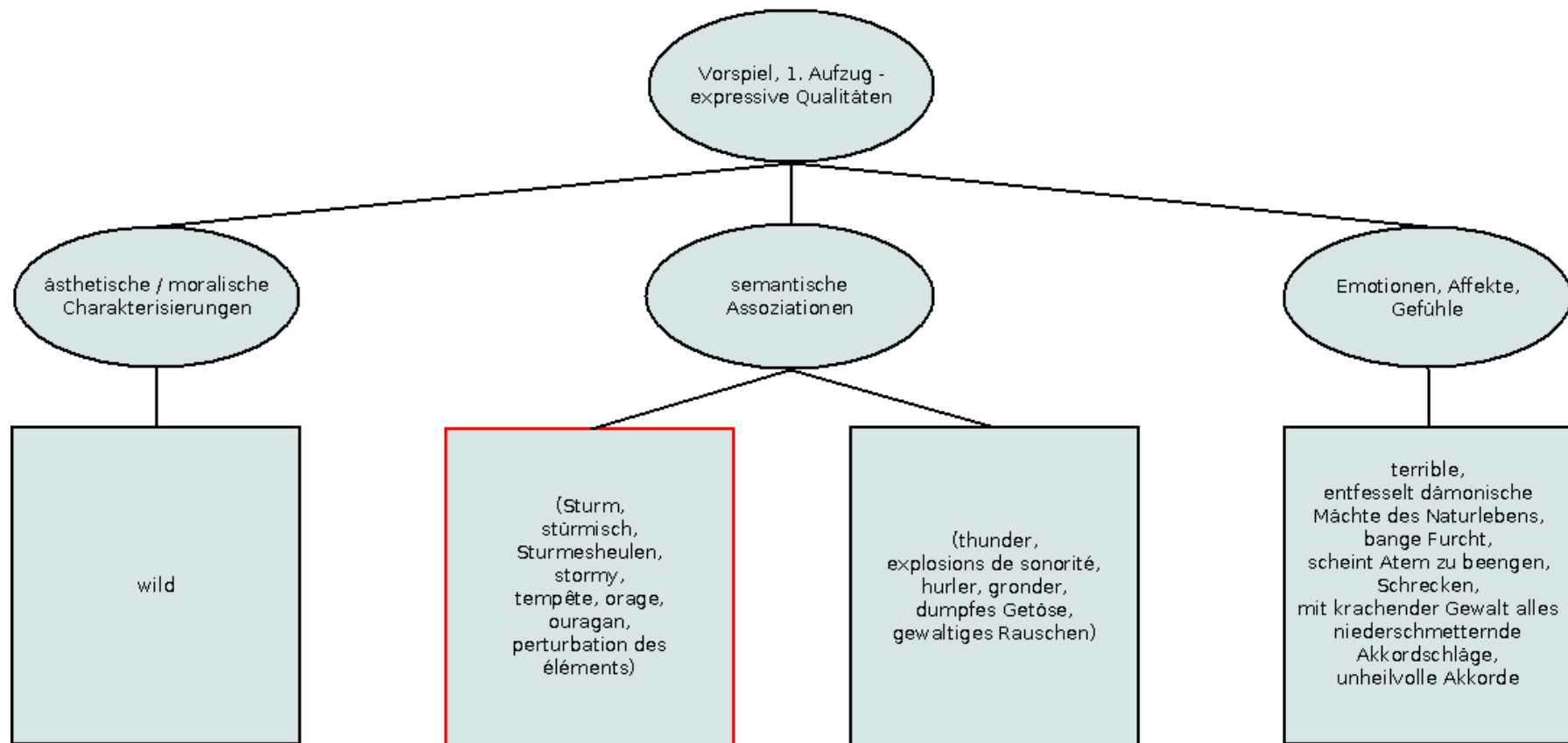
der Handlung zu verstehen sind. Wie schon beim Walkürenritt handelt es sich erneut um das tobende Unwetter, das Wagner sowohl in den Regieanweisungen nennt als auch für die Spielanweisung in der Partitur aufgreift (»stürmisch«) und das sich im Wortfeld des Stürmischen und des Donners niederschlägt. Neben den Wörtern »stormy« und »stürmisch« oder »Sturm« und »Sturmesheulen« (2, 10, 16, 18a) begegnen die Wörter »orage«, »ouragan«, »tempête« und »perturbation des éléments« (5, 8, 21, 23). Der Sturm geht mit Getöse, insbesondere dem Donner, einher: Ein Autor interpretiert die Bässe als »angry voice of thunder« (10), ein anderer hebt die zwei »explosions de sonorité« kurz vor Schluss des Vorspiels hervor (5). Darüber hinaus treffen wir die Begriffe »hurler« und »gronder« an (8) und stoßen auf die Ausdrücke »dumpfes Getöse« und »gewaltiges Rauschen« (18a).

Deutlich über die Beschreibung der tonmalerischen Effekte hinaus geht die Charakterisierung des Vorspiels als furchterregend. Explizit angesprochen wird das Wortfeld um Angst und Schrecken von drei Autoren. Sie empfanden das Vorspiel als »terrible« (5), meinten, es entfessele »alle dämonischen Mächte des Naturlebens« und steigere sich von einer »bangen Furcht«, die den »Atem zu beengen« scheine, bis zum »Schrecken« bei den »mit krachender Gewalt alles niederschmetternden Akkordschlägen« (16), und spürten »unheilvolle Akkorde« (18a). Aber vielleicht lassen sich diesen drei Belegen zwei weitere hinzufügen, die Angst und Schrecken zwar nicht direkt ansprechen, aber deren mögliche Ursachen benennen, indem sie das Wüten und die Gewalttätigkeit der Musik bzw. des geschilderten Unwetters hervorheben. In ihnen wird das Donnern als »angry« bezeichnet (10) und ein »violent dechainement de la tempête« angesprochen (23).

Ferner wurde das Vorspiel von drei Zeugen als »wild« empfunden (2, 10, 13); in einer dieser Quellen fällt der Ausdruck allerdings in einem eher speziellen Zusammenhang, nämlich wo die »markige Tongestalt« der Basstuben mit einem »wilde[n] Sturmesheulen« verglichen wird (16).

Bemerkenswert sind die Überschneidungen mit dem Walkürenritt. Insbesondere das Stürmische und das Wilde haben die Hörerfahrungen beider Ausschnitte gemeinsam. Allerdings ist die Gewichtung eine ganz andere: Das Stürmische – und damit ein Aspekt des Tonmalerischen – steht in der Erfahrung des Vorspiels zum ersten Aufzug im Vordergrund, während es in Bezug auf den Walkürenritt deutlich weniger häufig belegt ist als andere Merkmale. Umgekehrt ist das Moment des Wilden für das Vorspiel zum ersten Aufzug nur sehr schwach belegt, während es für den Walkürenritt zentral ist. Es dürfte als ziemlich unspezifische Kategorie auch je unterschiedlich zu interpretieren sein. Denn noch bemerkenswerter als die Überschneidungen sind die Differenzen in der Wahrnehmung dieser beiden Passagen: Das Wilde des Walkürenritts steht im Kontext positiver Gefühle. Die Momente von Kraft, Größe und Lebendigkeit und das Jauchzen verweisen auf einen lebensbejahenden Aspekt dieser Musik, während das Vorspiel zum ersten Aufzug mit seinen Charakteristika des Furchterregenden, Erschreckenden und Wütenden einen deutlich negativen Akzent besitzt, in dessen Kontext dann auch das Wilde, nämlich als Moment der Bedrohung, verstanden werden muss. Anders als der Walkürenritt wurde das Vorspiel zum ersten Aufzug nicht als rauschhaft erfahren.

Abb. 2



- Sieben oder mehr Quellen.
 — Drei bis vier Quellen.
 (...) Diese Beschreibungen reflektieren die Bühnenhandlung oder die Regieanweisungen.
- Fünf bis sechs Quellen.
 Zweifelhafte Quellenlage.

Aufgrund der Überschneidungen in den Rezeptionserfahrungen der beiden Ausschnitte ist die Versuchung groß, nun doch einmal in der Partitur nach den Ursachen für die Erfahrungen zu suchen. Denn Gemeinsamkeiten in der musikalischen Faktur beider Ausschnitte ließen sich mit den Überschneidungen in Zusammenhang bringen, Differenzen in der Faktur mit den Unterschieden in der Hörerfahrung. Aber immer noch bewegt man sich dabei sehr im Bereich der Spekulation, weil mit deutlich größeren Materialmengen zu arbeiten wäre. Mit aller Vorsicht können aber ein paar Beobachtungen gemacht werden: Beide Stücke beginnen in Moll, d-Moll bzw. h-Moll, aber während das Vorspiel im Moll verbleibt, inszeniert der Walkürenritt mehrfach den Wechsel zu strahlendem Dur, gipfelnd in einer H-Dur-Apotheose, bei der auch die Becken einsetzen. Dies dürfte in hohem Maße mit der lebensbejahenden Wahrnehmung des Walkürenritts zusammenhängen. Umgekehrt fehlen im Walkürenritt die abrupten lauten Einwürfe, die »unheilvollen Accorde« bzw. die »explosions de sonorité«, wie es von den Autoren genannt wurde. Sie dürften, neben anderen Faktoren, zum Moment des Schrecklichen beitragen, der im Walkürenritt fehlt. Als wild und stürmisch wurden beide Passagen vermutlich unter anderem wegen ihrer je hohen Lautstärke und rastlosen Motorik erfahren.

3.) Zu keiner weiteren Stelle der Oper liegen vergleichbar viele und übereinstimmende Rezeptionszeugnisse vor. Allerdings gibt es zwei bis drei Passagen, auf die sich immerhin hinreichend viele Dokumente mit signifikanten Überschneidungen beziehen. Die erste von ihnen ist Wotans Lebewohl (3. Aufzug, 3. Szene). Im Gegensatz zu den beiden vorangehenden Ausschnitten handelt es sich hier um eine Passage mit viel Text. Und die Erwartung, dass die Rezeptionszeugnisse die Inhalte des vorgetragenen Textes spiegeln, erfüllt sich leider, sodass die Auswertung dieser Dokumente unter besonders großem Vorbehalt stehen muss. Es entspricht in hohem Maße der Erwartung, dass die Zeugnisse Mitleid und Zärtlichkeit als expressive Qualitäten ansprechen, denn eben darüber singt Wotan. »Pity«, »tender feeling«, »paternal love and grief« und »Qual eines Herzens« sind die Begriffe und Formulierungen, mit denen diese Ausdrucksdimension umrissen wird (3, 11, 18b). Vielleicht gehören auch jene Quellen in diesen Zusammenhang, die die Musik als »doux« bezeichnen (5, 12).

Das Lebewohl wurde als rührend und bewegend empfunden, ohne dass rekonstruiert werden könnte, welchen Anteil daran die Musik, welchen der Text und welchen die Bühne hatten. Man war »remué jusqu'au fond de l'âme« (23), »nichts Rührenderes« gäbe es als diesen Moment (18b), die Stelle artikuliere ein »sentiment poétique très-profonde et très-intense« (12), und von dieser Formulierung her schließe ich auf die Rührung des Autors, zumal derselbe Autor zu einer speziellen Stelle (wo Wotan Brünnhilde durch einen Kuss die Gottheit entzieht) feststellt, sie bewirke »émotions les plus saisissantes«, was in diesem Kontext am ehesten als »ergreifend« zu übersetzen sein dürfte.

4.) Das Liebesduett im ersten Aufzug (3. Szene) wurde emotional ebenfalls als sehr intensiv erlebt; allerdings lässt sich nicht rekonstruieren, welchen Abschnitt die Autoren genau vor Augen hatten, zumal die lange Episode unscharf vom Frühlingslied eingeleitet und dann nochmals von dem Ereignis unterbrochen wird, in dem Siegmund

das Schwert aus der Esche zieht. Übereinstimmend wurde dieser Abschnitt als leidenschaftlich erfahren. Es wird die »intensité de passion« (13) hervorgehoben, oder es ist von einer »passion ardente« und von »zügelloser Leidenschaft« die Rede, die mit »einer seltenen Energie« ausgedrückt werde (18a, 19). »Trés-poétique, très-élevée et très-vibrante de passion«, kommentiert ein anderer Zeitgenosse in genauer Übereinstimmung mit den drei anderen (5). Die in weiteren Quellen anzutreffenden Charakterisierungen, die »charme intense« bzw. »thrilling passages« konstatieren (14, 21; vgl. auch Dokument 6, wo das Wort »thrilling« aber auf die Situation, nicht speziell die Musik, gerichtet ist). Zwei der Autoren bemerken, dass sich die Leidenschaft im Laufe des Duetts steigere (5, 18a). Damit lenken sie die Aufmerksamkeit auf den Schluss des Aufzugs, den man auch noch dem Liebesduett zurechnen kann und der in drei anderen Quellen implizit oder explizit als ein Gipfel der Leidenschaft erfahren wurde. »The curtain falls upon a love duet of intensely impassioned character« (6), schrieb einer, ein anderer: »Die Urgewalt der elementarsten Leidenschaft gepaart mit einer ungeheuren heroischen Energie war es, die am Schlusse des Aktes wie in einem Wirbelwinde Alles mit sich fortriss« (16). Und ein dritter Hörer versicherte in spürbar nachhallender innerer Bewegung: »Jamais il ne nous a été donné de ressentir au théâtre une émotion aussi puissante que celle que procure la scène finale de cet acte« (23). Diese letzten beiden Zeugen machen deutlich, dass diese Leidenschaft nicht nur erkannt, sondern in irgendeiner Form selbst erfahren wurde. Ganz subjektiv wurde es von dem französischsprachigen Autor erläutert, aber auch die Formulierung, die Leidenschaft habe »wie in einem Wirbelwinde Alles mit sich fort[gerissen]«, muss als Ausdruck einer tiefen Erfahrung verstanden werden. Vor diesem Hintergrund wird klar, dass der Begriff »thrilling« aller Wahrscheinlichkeit nach in dieselbe Richtung weist. Wir haben es hier also fast ebenfalls mit einer rauschhaften Erfahrung zu tun, die sich aber in Vielem von dem Rausch des Walkürenritts unterscheiden dürfte. Es wären demnach unterschiedliche rauschhafte Erfahrungen zu differenzieren, doch setzt dies einen Stand der Forschung voraus, der noch nicht gegeben ist.

An der Quellenlage dieses letzten Abschnitts lässt sich besonders gut ein Aspekt illustrieren, der auch für die anderen Stellen gilt. Die drei Zeitzeugen, die sich auf den Schluss des ersten Aufzugs beziehen, stimmen in ihrer Wahrnehmung auffallend überein; es handelt sich aber um drei verschiedene Autoren aus Deutschland, England und Belgien. Und sie haben die Oper in zwei bis drei unterschiedlichen Aufführungen erlebt, nämlich bei den Bühnenproben 1876 in Bayreuth, der entsprechenden Aufführung sowie im Théâtre de la Monnaie in Brüssel 1887. Die Wirkung der Musik ist also, zumindest bis zu einem bestimmten Grade, in einem breit gefächerten kulturellen Milieu Europas unabhängig von den speziellen Aufführungssituationen.

III. Grenzfälle

Es gibt vier weitere Momente in der *Walküre*, die nach einer kurzen Betrachtung verlangen. Alle diese Stellen wurden von drei, in einem Falle sogar von vier Autoren im Hinblick auf ihre expressive Qualität kommentiert, allerdings ist ihre inhaltliche Übereinstimmung nicht so eindeutig wie bei den zuvor erörterten Quellen.

1.) Das Frühlingslied (1. Aufzug, 3. Szene) wird als »pure et éthérée« bezeichnet und ihm werden »Frische und Grazie« zugeschrieben (8, 18a). Den Moment, in dem die Tür von Hundings Haus aufspringt und der Mondschein eintritt, also das kurze Vorspiel zum Frühlingslied, beschreibt ein Autor ferner als »soft« (2); dieses Dokument ist vielleicht mit zu berücksichtigen, weil an dieser Stelle die Klangcharakteristik (Harmonik, Instrumentation, Rhythmik) des Frühlingsliedes einsetzt. An der Seite dieser zwei bis drei recht übereinstimmenden Zeugnisse steht ein Kommentator, der es als »exquisitely idyllic and romantic« bezeichnet (14). Das ist eine durchaus ähnliche, aber nicht deckungsgleiche Charakterisierung. Harfe, sanfte Wellenbewegungen in den Holzblasinstrumenten, filigraner Streichersatz mit Dämpfer, helles B-Dur – hier darf man die Spekulation wohl wagen, dass dies die musikalischen Mittel sind, durch den der genannte expressive Effekt bewirkt wird.

2.) Die Musik zu Beginn der vierten Szene des zweiten Aufzugs wird, Wagners Wort aus den Regie- und Vortragsanweisungen entlehnend, in zwei Quellen als »feierlich« bzw. »solennel« (9, 22) bezeichnet, wobei die Beschreibung in einem Falle speziell auf das Walhalla-Motiv referiert, das die Musik über weite Strecken durchzieht. Zwei andere Quellen hören ein »sentiment de calme céleste et de divine grandeur« bzw. »les splendeurs célestes« (8, 23). Eines dieser beiden Zeugnisse fügt zu einer anderen Stelle derselben Szene hinzu: »Qui pourrait ne pas être ébloui par l'éclat majestueux de la magnifique page [...], où Brunnhilde célèbre les joies infinies du Walhall?« (23). Für sich genommen, handelte es sich jeweils nur um zwei übereinstimmende Quellen, die sich entsprechend unterhalb der Relevanzschwelle befänden. Es liegt aber nahe, das Feierliche einerseits und das Himmlisch-Majestätische, eine bekannte Variante des Erhabenen, andererseits als Umschreibungen einer einzigen expressiven Qualität zu betrachten. Und auch hier liegen einige musikalische Parameter zu sehr auf der Hand, als dass sie aus übertriebener Vorsicht nicht kurz genannt werden sollten: Die dumpfen Paukenschläge und der langsam fortschreitende Rhythmus rufen Assoziationen eines Totenmarsches wach, und die Blechbläser spielen einen choralartigen, harmonisch düsteren Satz (tatsächlich sprach der zitierte Autor von »feierliche[m] Dunkel«: Dokument 9).

3.) Der dritte der weniger eindeutigen Ausschnitte ist der Augenblick, in dem Siegmund das Schwert aus der Esche zieht (1. Aufzug, 3. Szene). Er hat gegenüber allen zuvor besprochenen Passagen den Vorteil, sehr kurz zu sein und daher eine genaue Lokalisierung der Takte zu ermöglichen, auf die sich die Aussagen beziehen. Von den drei Dokumenten zeigen zwei eine relativ eindeutige Übereinstimmung. Während der eine Autor von der »grandiosen Pracht« beim Eintreten des Schwertmotivs in C-Dur spricht (16), kommentiert der andere dieselbe Stelle mit folgenden Worten: »le thème de l'épée éclate à l'orchestre en magiques accords« (23). Mit den »magiques accords« ist offenbar der Effekt des nach einem verminderten Dreiklang auf *fis* eintretenden strahlenden C-Dur-Akkords gemeint, der lange mit Arpeggien in Harfe und Streichern ausgekostet wird, um dann ebenso strahlend und unerwartet in einen E-Dur-Dreiklang zu münden (der sich später lediglich als Dominante zur Mollparallele von C-Dur entpuppt, ohne dass es seiner Wirkung Abbruch täte). Diese beiden Beschreibungen kann man wohl als verwandt bezeichnen, aber das dritte Zeugnis weicht von ihnen

stärker ab, denn es bezieht sich auf die anderthalb Takte unmittelbar vor dem Eintritt der C-Dur-Fläche. Dort brechen die Trompeten und Hörner mit Akzent und starkem Crescendo mit dem Ton C in den verminderten Dreiklang auf a ein und bereiten den Wechsel zum nachfolgenden C-Dur sowie das Erklingen des Schwertmotivs vor, in dessen ersten Ton sie sich verwandeln. Der Autor assoziierte den herausstechenden Klang der Blechblasinstrumente mit dem Blinken der scharfen Schneide: »après une superbe crescendo vient à éclater le fa dièse aigu des trompettes, avec une sonorité qui vibre à l'oreille comme étincelle à nos yeux la lame d'un poignard, le spectateur est entraîné« (5). Die Beschreibung ist nicht ganz korrekt, denn die Trompeten und Hörner spielen nicht das fis, sondern das c, aber gleichzeitig tremolieren die Violinen auf dem fis. Der Autor hebt einen etwas anderen Aspekt hervor, aber er greift zugleich den Ton heraus, der der Grundton der folgenden Harmonie und Anfangston des Schwertmotivs sein wird, und er hebt hervor, dass die Zuhörer gefesselt waren – das wird sich nicht nur auf die anderthalb Takte vor dem Schwertmotiv beziehen. Vielleicht wird man also auch diesen Effekt mit der Erfahrung, die die beiden anderen Zeugen schildern, in Zusammenhang bringen.

4.) Bleibt der Feuerzauber am Schluss der Oper: Hier ist die Situation fast identisch. Zwei Zeitzeugen stimmen darin überein, den Feuerzauber als erhaben zu charakterisieren. Der eine sagt lapidar: »Die ganze Schlusszene der Walküre kann nur durch das Wort ›erhaben‹ entsprechend bezeichnet werden« (18b). Der andere bietet eine ganze Reihe von Begriffen an, die alle zum Begriffsfeld des Erhabenen gehören und dabei diesen übermäßig unscharfen und breiten Begriff präzisieren: »Je ne saurais dire quelle impression de grandeur, de richesse, de sublimité laisse, à la fin, la scène du feu« (21). Eine dritte Quelle bemerkt lediglich, dass die Episode »brilliant and captivating« sei (14). Wieder liegt keine eindeutige Überschneidung vor, wieder kann man fragen, ob die hier geschilderte Erfahrung, also die Ergriffenheit, ein Resultat der von den beiden anderen Autoren beschriebenen Charakteristik, also der Erhabenheit im Sinne der Größe (der »grandeur«) ist.

IV. Abschließende Beobachtungen

Nicht von ungefähr scheinen die am reichsten mit aussagekräftigen Rezeptionszeugnissen versehenen Ausschnitte zu den beliebtesten der Oper zu gehören. Es gibt einen offensichtlichen Zusammenhang zwischen dem Erfolg der Ausschnitte und der Häufung übereinstimmender emotionaler Charakterisierungen. Denn es kann kein Zufall sein, dass der Erfolg der hier betrachteten Ausschnitte in zahlreichen Quellen hervorgehoben wird, während mir keine Stellen aufgefallen sind, die nicht ausführlich im Hinblick auf ihre expressive Qualität kommentiert worden wären, aber dennoch als besonders bemerkenswert oder gut hervorgehoben worden wären. (Allerdings liegt dieser Beobachtung keine systematische Suche zugrunde.) Über den Walkürenritt ist etwa zu lesen:

- »La scène de Walkyries au troisième acte l'a transporté« (19).
- »On a bissé d'enthousiasme« (20).

Und ein weiteres Zitat über die elektrisierten Zuschauer wurde oben bereits erwähnt (18b); außerdem wurde der Walkürenritt häufig losgelöst vom vollständigen Werk aufgeführt.

Über das Vorspiel zum ersten Aufzug und Siegmunds Ankunft schreibt ein Zeuge: »La arrivée du Wälsung Siegmund, dans la demeure de Hunding, pendant une nuit d'orage, est d'une superbe puissance dramatique; du premier coup, la situation sombre saisit le spectateur« (19).

Der Erfolg des Frühlingsliedes und des Liebesduetts wird folgendermaßen beschrieben:

- »Many also found delight in the moonlight love-song« (15).
- »L'air du printemps et la scène d'amour entre Siegmund et Sieglinde ont soulevé un transport d'enthousiasme« (13).
- »Ce duo d'amour, qui termine le premier acte et qui est animé de la passion la plus ardente, a fait une profonde impression« (19).

Über den Moment, in dem Siegmund das Schwert aus der Esche zieht, ist zu lesen: »Le spectateur est entraîné et applaudit; cela est beau« (5). Und Wotans Abschied und der Feuerzauber wurden mit den folgenden Worten kommentiert: »Wotan's Abschied von Brünnhilde [zählen wir] zu den schönsten musikalischen Episoden des Ganzen« (17) oder »Les adieux de Wotan et l'incantation du feu l'ont enthousiasmé« (19). Aber auch wo nicht derartig explizite Aussagen zum Erfolg der entsprechenden Ausschnitte gemacht werden, ist die Begeisterung der Autoren in aller Regel deutlich zu spüren. Die Intensität der Expressivität und vielleicht auch ihre Präzision – denn es handelt sich ja zugleich um die Ausschnitte, zu denen übereinstimmende Hörerfahrungen belegt werden konnten – scheinen auch für die Beurteilung der Musik von ausschlaggebender Bedeutung gewesen zu sein.

Diese Beobachtung wird ex negativo bestätigt von Kommentaren zum zweiten Aufzug. Es mag bereits aufgefallen sein, dass unter den Ausschnitten, die hinreichend viele Rezeptionszeugnisse hervorgebracht haben, nur ein einziger dem zweiten Aufzug entstammt, und er ist einer der Grenzfälle. Dies korreliert mit der Feststellung, dass der zweite (und längste) Aufzug sehr häufig als monoton und langatmig aufgefasst wurde: Zu Teilen des zweiten Aufzugs oder zum gesamten zweiten Aufzug fallen immer wieder Urteile wie »nous retombons un peu dans la série des interminables récitatifs d'hier«, »cet acte est le mois intéressant de trois« (5), »le second acte est terriblement long« (21), »monotonous in the highest degree« (1), »les conversations du deuxième acte et du troisième ont paru [...] toujours interminables et, disons le mot, toujours assommantes« (25). Einer dieser Kommentatoren rät den Zuschauern, die die *Walküre* zum zweiten Mal hören, das Theater nach dem ersten Aufzug zu verlassen und erst wieder zur vierten Szene des zweiten Aufzugs zurückzukommen, damit sie nicht aufgrund von Mühsal und Langeweile (»wearisomeness and boredom«) über die späteren Schönheiten hinweghören (1).

Appendix: Quellen (in chronologischer Reihung)

1: [M. U. B.], »Die Walküre«, in: *The Musical World*, Bd. 48, Nr. 30 (23. Juli 1870), S. 489–490: The long story, which Wodan narrates in the second act to his combat-loving daughters, is, too, monotonous in the highest degree, in addition to being superfluous. [...] The feeling of wearisomeness and boredom which masters the spectator who has to listen to Wodan's ceaseless gabbler completely unnerves him, making him sulky and unjust, so that he passes discontentedly by extraordinary beauties, of which there is an unusual quantity in the following dialogue between Brünnhilde and Siegmund; it is this long speech of Wodan's alone that was the reason why the second act was a failure. We advise anyone who goes to hear the drama a second time, to leave the theatre at the conclusion of the first act, and not return till Brünnhilde, announcing death appears before Siegmund. He will then bring with him, undiminished and unoffended, all his susceptibility for the wonderful tone in which this dialogue is treated, and will pronounce a more favourable and a juster verdict on the second act.

2: Anonymus, »Wagner's last opera«, in: *Dwight's Journal of Music*, Bd. 30, Nr. 14 (24. September 1870), S. 319f.: It begins with a restless movement, and passes by an easy transition to a wild stormy passage, where the effect is chiefly produced by the high and monotonous violin part being sustained. [...] Here Wagner for a moment forgot himself, and the national drama, and introduced what might almost be called a melody [...] Another short musical prelude precedes the third act. It is wild beyond expression and very premonitory.

3: Anonymus, »Concerts«, in: *Dwight's Journal of Music*, Bd. 34, Nr. 22 (6. Februar 1875), S. 382f.: Touched with a little human pity, notwithstanding, he takes leave of her, and sings his »Abschied,« a strain not without tender feeling, but amidst the wildest hurricane of orchestral accompaniment.

4: Anonymus, »Correspondenz (Richard Wagner's Bühnenfestspiel. Die Proben zum »Ring des Nibelungen«)«, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 30, Nr. 28 (13. Juli 1876), S. 221f.: Ein Bild stürmischen Lebens entrollt sich im dritten Acte der »Walküre«. In Wind und Wetter brausen die Walküren-Jungfrauen mit den in der Schlacht gefallenen Helden durch die Lüfte. Im Gehölze binden sie ihre Rosse an, und begrüßen sich mit übermüthig jauchzenden Zurufen. Von dem Eindrucke dieser Vorgänge werden wir wie in einem Wirbel fortgerissen.

5: X***, »Mardi 15 août«, in: *Le Ménestrel*, Bd. 42, Nr. 38 (20. August 1876), S. 301f.: Un prélude terrible: sur un *ré* d'une longue persistance les violons frémissent tantôt en *crescendo*, pendent que les basses et les contrebasses à l'orchestre montent et descendent, sur une rythme assez vif, les degrés de la gamme. Deux belles explosions de sonorité; orage. [...] Duo d'amour entre Siegmund et Sieglinde: voici de vraie et bonne mélodie, très-poétique, très-élevée et très-vibrante de passion. [...] Le duo, toutefois, grandit en passion et en largeur d'expression musicale, et lorsque Siegmund arrache la poignée de l'épée enchantée qui est plantée dans le grand chêne, lorsque après une superbe *crescendo* vient à éclater le *fa* dièse aigu des trompettes, avec une sonorité qui vibre à l'oreille comme étincelle à nos yeux la lame d'un poignard, le spectateur est entraîné et applaudit; cela est beau. [...] Nous retombons un peu dans la série des interminables récitatifs d'hier. [...] Cette acte es le moins intéressant des trois. [...] 3^e acte: Allegro à l'orchestre; rythme charmant, plein d'entrain, de couleur; les tonalités de *ré* majeur et de *si* mineur se succédant avec une vivacité et une chaleur étonnantes. [...] Il y a là un parfum de sauvage et de vieille légende. [...] Du reste, une verve, une finesse sans pareilles; il était impossible de mieux peindre de ces êtres fantastiques presque inconscients et faits pour obéir.

[...] Brunnhilde s'endort au pied d'une chêne. Cette fin est délicieuse, de poésie, de douceur et de calme. [...] Les sonorités violentes se sont tues; un mouvement doux et lent règne seul à l'orchestre.

6: Anonymus, »The Wagner Festival (From the Times)«, in: *The Musical World*, Bd. 54, Nr. 35 (26. August 1876), S. 576–578, hier S. 577: When Hunding has retired to rest, Sieglinde mixes a narcotic with his night drink, and immediately returns to Siegmund. Into the highly-objectionable details of this scene – all the more regrettable, inasmuch as the situation is thrilling, and the music (in which the orchestra, by-the-by, plays a tremendous part magnificent from first to last – we shall not enter. [...] the curtain falls upon a love duet of intensely passionate character. [...] The Walkyries, terrified at this sentence, ride away on their horses in the storm, and their wild cries are heard as they ride – an incident which the composer has treated with characteristic wildness in his music.

7: H. Ehrlich, »Das Festspiel in Bayreuth«, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 30, Nr. 35 (31. August 1876), S. 273–275: Wer den Walkürenritt gehört hat, wie wir in Bayreuth in den ersten beiden Cyclen, der mag wieder behaupten, Keiner habe je jauchzend wilde Lust, Entfesselung übermächtiger Kraft so dargestellt wie Richard Wagner in jenen gewaltigen Rhythmen und merkwürdigen Tonfarben.

8: H. E., »Les représentations de Bayreuth«, Supplément au *Guide Musical*, Bd. 22, Nr. 36 (7. September 1876), unpaginiert: Il faut noter que dans ce premier acte quelques thèmes nouveaux; celui de Wälsungen, plein d'une mâle fierté, celui de ouragan qui hurle et gronde et se trouve dominé de temps en temps dans l'introduction du premier acte. [...] Puis viennent la mélodie du printemps, pure et éthérée, et surtout l'adorable motif de l'amour de Siegmund et de Sieglinde dont la phrase délicieuse naît au moindre regard des deux amants et nous fait pénétrer inconsciemment, pour ainsi dire, dans ce langage muet que l'amour inspire et fait comprendre. [...] Du reste, R. Wagner, dans toute l'entrevue de Siegmund et de Brünhilde, a mis un sentiment de calme céleste et de divine grandeur qui répond entièrement au langage et aux pensées des personnages. [...] Si l'on songe à la sauvage introduction de cet acte, à cette guerrière allure, à cette mâle énergie du thème des Walküres accompagnant de son rythme saccadé le rendez-vous des filles de Wotan et d'Erda; si l'on rapproche toute cette scène entraînant, furieuse comme la tempête et l'orage, de la fin du même acte si suave et si tranquille, il faut reconnaître que l'auteur, capable de créer avec la même plume deux chefs-d'œuvre de genres si différentes et de couleurs si opposées, est un maître de son art [...].

9: W. von Lenz, »Eine russische Stimme über die »Nibelungen« von Wagner III«, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 30, Nr. 40 (5. Oktober 1876), S. 315f.: Zuerst erscheint die Brünnhilde-Phrase in nur 3 Noten, in wunderbarer, mysteriöser Modulation. Die Siegmund-Phrase spricht das tiefste Leid aus. Beide Phrasen hüllt das Blech in ein feierliches, verhängnisvolles Dunkel – aber nur zu Anfang. [...] Der Ritt der Walkyren im 3. [Aufzug] ist ein Bild schönster Farben. [...] Kraft und Schönheit des Tones im wogenden Orchester blenden dermassen, dass man gar nicht an den Inhalt zu denken vermag. Von allen existierenden Tonbildern ist dies das bedeutsamste und reichste im Ausdruck, nie dagewesener Wildheit. Die 8 weiblichen Stimmen sind in höchster Meisterschaft verwandt. Das wilde Jauchzen der Reiterinnen packt den Zuschauer.

10: Francis Hueffer, »The Ring of the Nibelung«, in: *The Musical World*, Bd. 54, Nr. 50 (9. Dezember 1876), S. 816f.: The orchestral introduction to the *Valkyrie* in D minor is of a wild and stormy character. The triplets of the violins denote the beating of hail on the leaves of tall trees, the rolling phrase of the double basses being suggestive of the angry voice of thunder.

11: Francis Hueffer, »The Ring of the Nibelung«, in: *The Musical World*, Bd. 54, Nr. 51 (16. Dezember 1876), S. 832f.: Brünnhilde's flight from Wotan's wrath, the wild songs and exclamations of her sister Valkyries [...] – all this has given rise to a scene of weird beauty such as it would be impossible to describe in few words, or indeed in any words. [...] In the present case, for instance, the emotional basis of the whole – paternal love and grieve at parting – is never lost sight of in the picturesque beauty of the scene.

12: M. Th., »Le concert Wagner. To be or not to be«, in: *Le Guide musical*, Bd. 23, Nr. 9 (1. März 1877), S. 65–67: Ecoutez bien cet orchestre de la *Chevauchée*. Transporté hors de son cadre scénique, c'est encore un tableau symphonique étonnant par la vie qu'il respire, merveilleux par la vigueur du coloris dont il est revêtu. On entend le sabot des chevaux. On voit les éclairs déchirer la nue; la fanfare guerrière et le cri sauvage des Walkyries s'élancent du haut de rochers, se croisent, se répondent et s'entremêlent, puis ce sont des éclats de rires fantastiques qui se confondent avec le hennissement des cavales et vont se perdant dans le rugissement de la tempête. L'orchestre s'enfle avec l'ouragan, il s'élance, il court, il bondit avec les chevaux, c'est une animation extraordinaire d'un bout à l'autre, une chasse échevelée, un tourbillonnement qui vous saisit et vous entraîne. [...] Le finale de la *Walkyrie*, les adieux de Wotan à Brünnhilde, n'a point cette allure mouvementée et ces colorations énergiques. Cet un morceau calme et résigné, d'un sentiment poétique très-profond et très-intense. [...] Et dans ce nuage de flammes symphoniques, on entend la phrase douce et languissante sur laquelle Brünnhilde s'est endormie.

13: Anonymus, »Allemagne, La première représentation de la *Walkyrie* au théâtre impérial de Vienne«, in: *Le Guide musical*, Bd. 23, Nr. 11 (15. März 1877), S. 86–88: L'air du printemps et la scène d'amour entre Siegmund et Sieglinde ont soulevé un transport d'enthousiasme. Cette page, du reste, est de toute beauté. La musique n'a jamais atteint à cette intensité de passion et de couleur.

14: Anonymus, »Die Walküre in Boston«, in: *Dwight's Journal of Music*, Bd. 37, Nr. 2 (28. April 1877), S. 12f.: The love scene between Siegmund and Sieglinde abounds especially in thrilling passages, and the music in which the lover speaks of spring and its suggestions is exquisitely idyllic and romantic too – a combination not easily effected. [...] The whole opera concludes with its most brilliant and captivating music, viz., that which accompanies *Wotan's* invocation of Loge »the fire god« and which was made familiar to us at Mr. Thomas's concerts two seasons ago. The »Ride of the Valkyries« also has a wild, fantastic power, which is not easy to gainsay or resist.

15: Anonymus, »German opera – Wagner – Beethoven«, in: *Dwight's Journal of Music*, Bd. 37, Nr. 2 (28. April 1877), S. 14f.: Many also found delight in the moonlight love-song and dialogue between Siegmund and Sieglinde in the first act, which has something like a melody; – to our feeling it gives a suggestion of great beauty, but not quite the satisfactory assurance.

16: Heinrich Porges, »Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876«, in: *Bayreuther Blätter*, Bd. 4, Nr. 4 (April 1881), S. 89–98: Das dem Beginne des Dramas vorangehende stürmische Orchesterstück, in welchem alle dämonischen Elemente des Naturlebens wie entfesselt erscheinen, übte einen unser Innerstes im Tiefsten aufregenden Eindruck aus. [...] Wenn uns sofort beim Anfange eine bange Furcht den Athem zu beengen schien, so steigerte sich die Wirkung bei den am Schlusse mit krachender Gewalt Alles niederschmetternden Akkordschlägen bis zum Schrecken. [...] So von der ganzen Macht des persönlichen Willens erfüllt, dominierte diese urkräftig markige Tongestalt die wie wildes Sturmesheulen sie umsaussenden, so kunstvollen Engführungen des Streicherchors mit siegreicher Gewalt. [...] In

den zwei Takten, welche dem Momente vorangehen, wo mit dem mit grandioser Pracht erfolgenden Eintreten des Schwertmotivs in C-dur Siegmund das Schwert aus dem Stamme zieht [...]. Die Urgewalt der elementarsten Leidenschaft gepaart mit einer ungeheuren heroischen Energie war es, die am Schlusse des Aktes wie in einem Wirbelwinde Alles mit sich fortriss.

17: Anonymus, »Berlin«, in: *Musikalisches Centralblatt*, Jg. 1, Nr. 20 (19. Mai 1881), S. 198–200: Im zweiten Act ist die Scene, in welcher Brünnhilde Siegmund den Tod verkündet, von tief ergreifender Wirkung, doch ist dieser Act nicht frei von ermüdenden Längen. Zündend wirkte der stürmische Walkürenritt, während wir Wotan's Abschied von Brünnhilde zu den schönsten musikalischen Episoden des Ganzen zählen.

18: Albert Soubies, »Ein französisches Urtheil über Wagner's »Ring des Nibelungen« und die Berliner Aufführung desselben II–III«, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 35, Nr. 36 (8. September 1881), S. 282f.: Dumpfes Getöse wird hörbar, Sturm rast draussen, und sein gewaltiges Rauschen, welches bald näher kommt, bald sich entfernt, füllt mit seinen unheilvollen Accorden das Präludium aus, welches dem Werke zur Einleitung dient. [...] Ehrgeiz und Liebe erwachen zu gleicher Zeit in seinem Herzen, und der Componist hat es verstanden, mit einer seltenen Energie diese zügellose Leidenschaft auszudrücken. [...] Das Frühlingslied, mit dem Siegmund sich entzückt sich seiner erwachenden Liebe hingiebt, ist eine reizende Revêrie, voll von Frische und Grazie. Nach und nach steigert sich Orchester und Gesang, die Leidenschaft wächst in raschem Tempo, sie überwältigt diese beiden Wesen, die das Unglück zusammengeführt hat.

18: Albert Soubies, »Ein französisches Urtheil über Wagner's »Ring des Nibelungen« und die Berliner Aufführung desselben IV–V«, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 35, Nr. 37 (15. September 1881), S. 290–292: Ergriffen von dem Reichthum der wahrhaft originellen Klangwirkung des Walkürenritts, und wie von dem wirbelnden Galopp der kriegerischen Jungfrauen mit fortgerissen, erhoben sich die Zuschauer electrirt und begrüßten mit einstimmigem Applaus dieses prächtige Stück. [...] Wotan verurtheilt seine Tochter zur Verbannung auf einen Felsen, der, von einem Feuermeer umgeben, nur von einem Helden erklommen werden könne. Es giebt nichts Rührenderes, als diesen Abschied, in dem der Musiker die Qualen eines Herzens ahnen lässt, das nur aus Pflichtgefühl straft, und viel lieber verzeihen möchte. [...] Die musikalische Ausdrucksweise hat selten solche Höhepunkte erreicht, und die ganze Schlusscene der Walküre kann nur durch das Wort »erhaben« entsprechend bezeichnet werden.

19: Paul Lindau, »L'anneau du Nibelung«, übers. von Johannès Weber, in: *Le Ménestrel*, Bd. 51, Nr. 29 (21. Juli 1885), S. 228f.: La arrivée du Wälsung Siegmund, dans la demeure de Hunding, pendant une nuit d'orage, est d'une superbe puissance dramatique; du premier coup, la situation sombre saisit le spectateur. [...] Ce duo d'amour, qui termine le premier acte et qui est animé de la passion la plus ardente, a fait une profonde impression. [...] la chevauchée de Walkyries [...]; c'est une création musicale que nous comprenons et qui nous saisit irrésistiblement. C'est caractéristique, fougueux, sauvage et magnifique! On dirait un ouragan des éléments déchainés! C'est merveilleux! [...] La scène des Walkyries au troisième acte l'a transporté; les supplications de Brunehild l'ont touché; les adieux de Wotan et l'incantation du feu l'ont enthousiasmé [...].

20: Auguste Mercadier, »Concerts et soirées: Concert Lamoureux«, in: *Le Ménestrel*, Bd. 52, Nr. 17 (28. März 1886), S. 135f.: Montées sur leurs coursiers divins, elles accourent l'une après l'autre au sommet du Walhalla, traversant, d'un galop furieux, la masse sombre des nuages et

lançant d'une voix joyeuse leur cri de bataille. Telle est la scène que Wagner a peinte par la puissance de rythme, avec un thème formé des trois notes de l'accord parfait, qui se détachent, cuivrées et perçantes, au-dessus du prodigieux fourmillement de l'orchestre. C'est là un tour de force, nous dirions volontiers un coup de génie, qui s'impose quand même à l'admiration. On a bûssé d'enthousiasme.

21: Julien Tiersot, »Lettres du pays de Wagner«, in: *Le Ménestrel*, Bd. 52, Nr. 40 (5. Oktober 1886), S. 320–322: [...] le superbe prélude de *la Walkyrie*: dans ce dernier morceau, le dessin des violoncelles qui, combiné avec le tremblement obstiné des altos, représente si bien la perturbation des éléments, exprimera plus loin, par une simple transformation de rythme et de mode, le charme et la douceur d'une nuit printanière, en servant de thème au prélude du célèbre *Lied du Printemps*. [...] Quant à la longue scène qui termine l'acte, elle est tout à la fois d'une pureté de formes, d'une justesse d'accent et d'un charme intense dont peu d'œuvres de Wagner fournissent l'équivalent, si dans quelques-unes on peut trouver des pages plus passionnées. Le second acte est terriblement long. [...] Enfin, je ne saurais dire quelle impression de grandeur, de richesse, de sublimité laisse, à la fin, la scène du feu: la situation est d'une si puissante beauté, les personnages sont si grands, les éléments de la nature si magnifiquement évoqués, que l'on reste écrasé sous l'effort d'un pareil génie.

22: Théodore Jouret, »Théâtre royal de la monnaie de Bruxelles: La Valkyrie, Première représentation le 9 mars 1887«, in: *Le Ménestrel*, Bd. 53, Nr. 15 (13. März 1887), S. 116f.: Bâti, au début, sur le thème solennel du Walhall, il arrive peu à peu sous le souffle passionné de Siegmound, à éveiller dans le cœur de la vierge guerrière l'intuition de l'amour. [...] Après la *Chevauchée* formidable, où le voix de Valkyries jettent leurs appels stridents à travers l'audacieuse et terrifiante tempête orchestrale, on voudrait arriver, sans retards inutiles, à ce splendide dénouement de la légende dramatique [...].

23: J. Br., »La Valkyrie de Richard Wagner«, in: *L'Art musical*, Bd. 26, Nr. 5 (15. März 1887), S. 34f.: Qui donc pourrait entendre sans être remué jusqu'au fond de l'âme l'admirable scène des Adieux de Wotan? Qui pourrait ne pas être ébloui par l'éclat majestueux de la magnifique page du seconde acte, où Brunnhilde célèbre les joies infinies du Walhall? [...] Le morceau d'introduction du premier acte nous montre le violent déchaînement de la tempête; les cuivres ont de belles sonorités pour nous donner l'impression des éclats du tonnerre. [...] Lorsque Siegmound arrache du frêne le glaive qui doit sauver les dieux, le thème de l'épée éclate à l'orchestre en magiques accords. [...] Les motifs de l'amour, de l'héroïsme de Siegmound sont repris, reparaisent enlacés, élargis et développés. Jamais il ne nous a été donné de ressentir au théâtre une émotion aussi puissante que celle que procure la scène finale de cet acte. [...] Brunnhilde annonce au héros sa fin prochaine, résolue par les dieux; elle lui fait entrevoir les délices du Walhall où les dieux l'appellent.

24: Amédée Boutarel, »La Walkyrie. Paris et Bruxelles«, in: *L'Indépendance musicale et dramatique*, Jg. 1, Nr. 2 (15. März 1887), S. 45–49: L'œuvre a des défauts, on les accepte, elle a de longueurs, on ne s'en plaint pas, elle subjugue par le souffle intense de poésie qui s'en dégage, cela suffit; défauts, qualités, tout s'oublie dans l'ensemble, on est entraîné dans le tourbillon, le scepticisme se tait, on ne respire plus, on se livre corps et âme à l'émotion, et quand s'achève un de ces tableaux d'une grandeur exorbitante comme la *Chevauchée*, on perd jusqu'à la force de manifester son enthousiasme, on cherche le silence, la solitude pour se représenter mentalement la divine épopée. [...] Rien ne donnera jamais une idée de la prodigieuse énergie de cette scène: c'est une suite de rafales harmoniques d'une violence extrême [...].

25: Lucien Solvay, »Correspondance de Belgique«, in: *Le Ménestrel*, Bd. 53, Nr. 41 (9. Oktober 1887), S. 324f.: Comme l'an dernier, et plus que jamais, ce sont les grandes pages de *la Walkyrie*, le duo d'amour du premier acte, la chevauchée et l'incantation du feu, du troisième, qui ont produit le plus d'effet; les conversations du deuxième acte et du troisième ont paru, en revanche, toujours interminables et, disons le mot, toujours assommantes.

Zusammenfassung

Der Beitrag versteht sich als Teil eines größeren Forschungsprojektes, das Methoden einer historischen Musikpsychologie entwickelt. Es sucht nach Möglichkeiten zu erforschen, wie bestimmte Arten von Musik auf zeitgenössische Hörer wirkten. Da für die historische Forschung keine Probanden mehr zur Verfügung stehen, müssen andere Dokumente herangezogen werden, die in analoger Weise interpretiert werden können und quantifizierbare Aussagen erlauben. Denn eine solche historische Musikpsychologie zielt nicht so sehr auf das individuelle, subjektive Erlebnis einzelner Personen, sondern auf Aussagen, die zumindest im Hinblick auf einen bestimmten historisch-räumlichen Kontext, dessen Befindlichkeiten und kulturelle Codes generalisierbare Aussagen gestatten. Da die Forschung auf historisch überlieferte Quellen angewiesen ist und daher keinen strukturierten, in verschiedener Weise abgesicherten Versuchsaufbau zugrunde legen kann, sind im gleichen Maße textkritisch-hermeneutische Methoden gefragt, die mit den quantitativen Elementen zu kombinieren sind. Das vorliegende Fallbeispiel sucht nach belastbaren Zeugnissen, die Auskunft geben über die Wirkung der *Walküre*, also die expressiven Qualitäten dieser Oper, wie sie von Zeitgenossen erfahren wurden. Dazu wurden knapp 958 Quellen herangezogen, von denen 24 relevante Aussagen enthielten. Da die Methode auf generalisierbare Aussagen abzielt, wurde eine Signifikanz-Schwelle definiert: Urteile über die expressive Qualität der Musik wurden dann als signifikant erachtet, wenn sie in mindestens drei, unabhängig voneinander entstandenen Zeugnissen vorkommen (und sich nicht aus dem Text des Librettos ableiten lassen). Die Anwendung dieser Methode macht es möglich, über vier Stellen der Oper – den Walkürenritt, das Vorspiel, Wotans Lebewohl mit Feuerzauber und das Liebesduett im ersten Aufzug – zuverlässige Aussagen zu machen, die die expressive Wirkung der entsprechenden Szenenausschnitte betreffen. So lässt sich z. B. zeigen, dass der Walkürenritt als wild und kraftvoll wahrgenommen und als rauschhaft erlebt wurde; darüber hinaus kann die Wildheit als lustvoll und lebensbejahend charakterisiert werden. In einer abschließenden Betrachtung wird auf einen wahrscheinlichen Zusammenhang zwischen dem Erfolg bestimmter Stellen einerseits und der übereinstimmenden expressiven Charakterisierung dieser Stellen andererseits hingewiesen, d. h. dort, wo mindestens drei Zeugnisse von der Wahrnehmung derselben expressiven Qualitäten berichten, ist die Wahrscheinlichkeit, dass die Stellen beim Publikum beliebt waren, größer als dort, wo keine übereinstimmenden Zeugnisse vorliegen. Dies deutet darauf hin, dass Stärke und Eindeutigkeit der expressiven Qualitäten der Musik mit ihrer Beliebtheit korreliert.

This article is part of a larger research project that develops methods of historical music psychology. It looks into possibilities of researching the impact of particular types of music on contemporaneous listeners. As test subjects are no longer available for the historical research, other documents that can be interpreted in an analogous manner and provide quantifiable testimony must be consulted considering such historical music psychology does not target the individual, subjective experience of a single person but rather testimony that can be generalized at least in regards to the mental states and cultural codes within a certain historical-spatial context. Since the research is reliant on historical sources and thus can not be based on a test setup that is structured and fail-safe on various levels, critical-hermeneutical methods in combination with quantitative elements are required. The present case study looks into reliable witnesses who are able to provide information concerning the effect of the Valkyrie, that is, how the expressive qualities of this opera were experienced by contemporaries. For this purpose, 958 sources were consulted, 24 of which contained relevant testimony. As the method zeros in on generalizable

testimony, a significance-threshold was defined: judgements on the expressive quality of the music were considered significant if conveyed by at least three independent witnesses (and could not be derived from the libretto text). For four parts of the opera – the Ride of the Valkyries, the Overture, Wotan's Farewell with Magic Fire, and the Love Duet in the first act – the use of this method makes it possible to generate reliable testimony that relates to the impact of the respective scenic excerpts. This demonstrates that, for example, the Ride of the Valkyries was perceived as wild and powerful and viewed as ecstatic; furthermore, the wildness can be characterized as sensual and life-affirming. In a conclusive observation, it is noted that there is a probable correlation between the success of certain parts on the one side and on the other, the corresponding expressive characterization of these parts i.e. the probability that certain parts were popular among audiences is higher in those instances where at least three witnesses account the same expressive qualities in their perception than in those for which there are no concurring witnesses. This finding suggests that strength and definiteness correlate the expressive qualities of the music with its popularity.

Übersetzung: Jennifer Smyth